PRZEGLĄD MUZYCZNY



WARSZAWA, 1 Listopada 1913 r.

ZESZYT 21 (120).

ROK VI.

SKŁAD NUT



WARSZAWA,
KRAK.-PRZEDM. 9,
TELEFON 14-15.

Rok zał. 1858.

WYDAWNICTWO KALENDARZA MUZYCZNEGO

STALE OTRZYMUJE WSZYSTKIE NOWOŚCI

POSIADA NA SKŁADZIE I POLECA:

Najnowsze utwory koncertowe i salonowe:

Löhrl Fr. op. 34 Petite Sérénade . . —.40
op. 35 Légende slave . . . . —.80
op. 37 Trois pièces de salon:
№ 1. Menuet . . . . —.80
2. Intermezzo . . . . . . —.60
3. Iris. Valse Caprice . . . —.80
op. 39 Deux études de Concert:
№ 1. Scherzo humoristique . . —.80
2. Coquetterie . . . . . 1.—
op. 40 Impressions:
№ 1. Nuage . . . . —.60
2. Vague de mer . . . . —.40
3. Temple de l'Inde . . . —.80
4. Chrysanthème . . . . —.60
op. 41 Suite pour Piano
№ 1. Cortège . . . . —.60
2. Bergères . . . . —.80
3. La Bajadère. Grande Valse 1.—
4. Les Nymphes. Barcarolle —.60
5. Le Papillon . . . . . —.60
6. Apothéose . . . . —.60
op. 42 Badinage. Entr'Acte-Intermezzo . . . . . . —.60
op. 43 Trois Histoires
№ 1. En été . . . . —.60
2. En automne . . . . . —.80
3. En hiver . . . . —.80
op. 55 La Fée des Fleurs. Danse poétique . . . . —.80

Otto Wład. Trois chants sans paroles
Plainte-Feuille d'album-Vision —.60

Utwory do śpiewu:

Halpern F. Jaśminy . . . . —.40
Nowowiejski Feliks op. 26 Dwie pieśni
№ 1. Zagasły już... . . . . . —.80
2. Opuszczona. . . . . . . —.80
Pianowski Edw. Daj buziaka. Mazurek —.50

Na skrzypce i fortepian

Löhrl Fr. op. 34 Petite Sérénade . . —.60
op. 35 Légende slave . . . 1.20

Wiązanki najpiękniejszych

Melodyi i Pieśni
CHOPINA I MONIUSZKI
w łatwym układzie na fortepian
Władysława GROTA
cena po rb. **1.20**

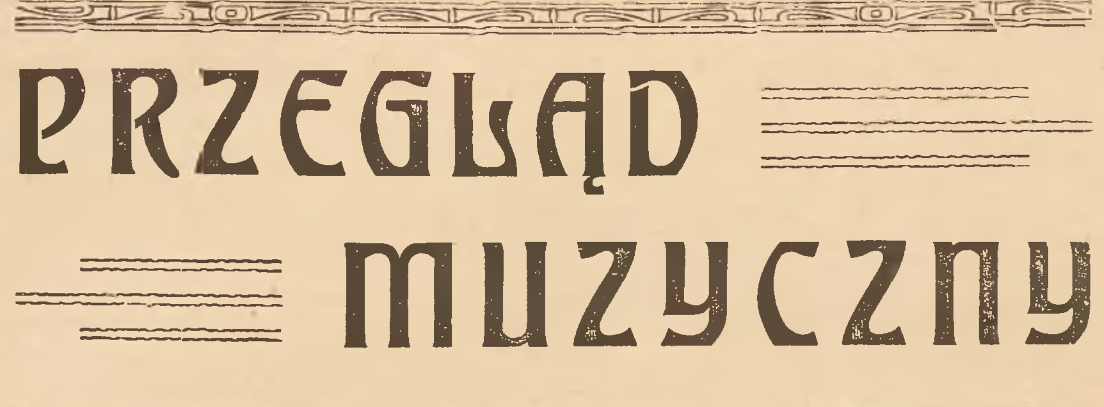
Albumiki dla dzieci na fortepian:

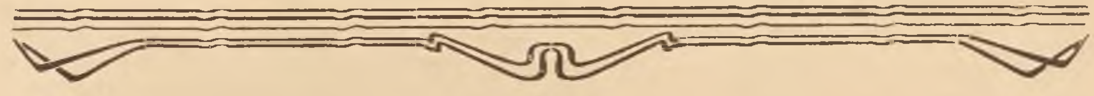
Grot Wład. Skarbczyk najpiękniejszych melodyi swojskich z uwzględnieniem perełek muzyki obcej—w najłatwiejszym układzie dla początkujących dzieci 1.50
Löhrl Fr. op. 56. Zabawy lalek, 8 łatwych utworów dla dzieci lepiej grających 1.50

W SASKIM OGRODZIE

Balet w 2 aktach
Muzyka HENRYKA WAGHALTERA
Partycya na fortepian. 3.—

1 listopada 1913 r. № 21 (120).





Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

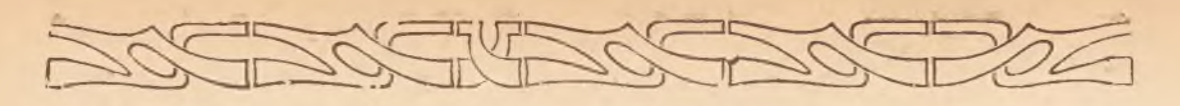
(Ciąg dalszy).

V.

Wywodom tym możnaby postawić następujący zarzut: przypuśćmy nawet, że omówione czynniki oddziałały na powstanie sztuk pięknych, a zwłaszcza muzyki, i wywarły wpływ na jej rozwój; w tem, co dzisiaj nazywamy muzyką, możnaby może odkryć resztki owego pochodzenia i wpływu; wszelako dla naszego życia artystycznego nie mają one już znaczenia. Te czynniki stworzyły niezawodnie formy, w których dokumentuje się treść sztuki; ale ta treść jest niezawisłą od wszelkiego współdziałania owych czynników. Co najwyżej można je uznać za przypadkowy, ale nie istotny dodatek.

Nasze wywody przekonają nas o czemś wręcz przeciwnem.

Rozkosz estetyczna, jaką w nas budzi utwór muzyczny, jest różnorodna i zawisła od tego, jaką miarę estetyczną przykładamy do tego utworu. Błędem jest, jeśli się nie uznaje tej rozmaitości i miesza się z sobą rozmaite rodzaje wrażeń przy ich ocenie, przypisując jednemu rodzajowi znaczenie innego i właściwości ich zapisując niejako na „fałszywe konto". Wszak możemy warunkowo zgodzić się na to, by jeden estetyk widział w muzyce same tylko dźwięczące formy, zaś inny upatrywał jej wartość w tem, co obok niej stwarza siła wyobraźni, pobudzona do twórczej pracy. Ograniczenie naszego przyznania polega na tem, że żaden z nich nie może dowodzić, jakoby wyczerpał całą i pełną rozkosz, jaką zgotować zdoła muzyka dzięki swojej istocie. Nie można ganić przyrodnika za to, że ogranicza swoje badania do budowy kości jakiegoś zwierzęcia lub do jego zewnętrznej postaci, albo do jego ruchów, jego uzdolnień, jego użyteczności, lub wkońcu do pewnego momentu charakterystycznego i znajduje swoje zadowolenie we wrażeniu lub jego zbadaniu. Wszelako musi on sobie zdać z tego sprawę, że postawił sobie tylko pewne ograniczone wymagania i że wyniki jego badań, chociażby były same dla siebie bardzo cenne i zajmujące, nie mogą równać się poznaniu istoty samego zwierzęcia. W dziedzinie muzycznej przeoczono jednostronność wymagań, które stosowano, by ująć wrażenie muzyki; do tego przeoczenia przyczyniło się skomplikowanie czynników, które zespalają się w niej w pozornie jednolite ogólne wrażenie. Skoro tylko odsłoniła muzyka pewną właściwość, odpowiadającą zupełnie stawianym wymaganiom,



wówczas skłaniało uczucie zaspokojenia do sądu, że muzyka objawiła swoją istotę; lecz zapominano przytem, że odpowiedziała ona tylko na to, o co ją pytano.

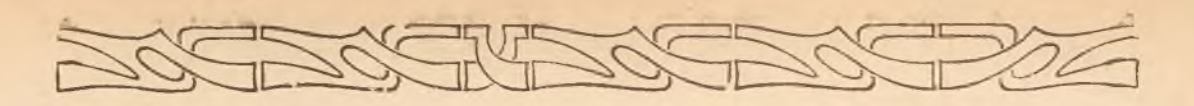
Można powiedzieć, że muzyka składa się z dźwięków. Dźwięk rozpatrywać można, bez względu na impuls jego powstania i na historyczne warunki, jakie decydowały o jego użyciu i jego wrażeniu. Bada się go ze stanowiska czysto fizycznego i już w tem stadjum odsłania dźwięk wiele interesujących momentów; wkracza on w stosunek do innych dźwięków. Porównanie ich z sobą ujawnia związki, spoczywające na pewnych prawach. W muzyce znalazły te prawa oddźwięk. A zatem: muzyka składa się *z dźwięków*, ustosunkowanych według pewnych praw. Lecz dźwięki są tylko wrażeniem, które wywołują w naszem uchu przyczyny, powodujące wydobycie dźwięku. Mamy je pojmować jako wrażenia dźwiękowe; a więc w muzyce mamy do czynienia *z wrażeniami dźwiękowemi*. Działanie tonów nie jest odosobnione i nie ogranicza się tylko na organ, który je wchłania; lecz udziela się całemu systemowi nerwowemu i wywoływa w nim dziwne stany; działanie to wywiera wpływ na nasze życie uczuciowe. Podczas gdy przedtem przedmiotem obserwacji były stany drgań dźwiękowych, to teraz zwraca się uwaga ku fizjologicznym następstwom tych stanów. Czem jest ton, o to pytano się raz zewnętrznych przedmiotów, wprawionych w drganie, drugi raz naszych organów, na które przeniosły się stany drgań. Lecz to nie wyczerpuje głębi, w którą ten niezwykły problem kieruje nasz zwrok. Ilość drgnień wpływa nietylko na wysokość i głębokość tonu, lecz także na inną właściwość, zależną od natury instrumentu, któremu dźwięk zawdzięcza swoje powstanie. W *barwie dźwięku* zyskuje przedmiot, wydający dźwięki, dopiero swe znaczenie.

Przyroda posiada w tonach swoją mowę: zapomocą nich bowiem wyjawia swoje właściwości słuchowi, a w dalszej pobudce systemowi nerwowemu; tym sposobem wchodzi ona w związek z życiem uczuciowem. Nie będziemy więc mogli nazwać romantycznym marzycielem tego, kto utrzymuje, że przyroda odsłania nam w dźwiękach swą duszę. Podczas gdy dla wzroku przedstawia się przyroda jako skończona całość, to w dźwięku zyskuje ona sposób, by ukazać się nam w procesie powstawania. Przyroda odsłania się nam z nieznanej jeszcze strony, niwecząc to, cośmy przywykli uznawać za nasz świat i realny byt, a zarazem zrzucając z siebie skostniałą, zewnętrzną formę i w czarodziejski sposób ukazując naszym zmysłom w tym nowym procesie twórczym nowy świat, który nas pochłania i wobec swej życiowej prawdy przedstawia nam dotychczasowy świat zewnętrzny jako zmysłową złudę [1]). Cóż za dziw, że wrażenie, przeniesione na nasze nerwy, działa pobudzająco na naszą wyobraźnię! Chcąc dotrzeć do istoty muzyki, trzeba i tę formę oddziaływania wziąć pod rozwagę. Wszak to, co nazywamy muzyką, nie jest niczem innem, jak tylko wrażeniem, które odbiera nasz system nerwowy, — i niema powodu, by to wrażenie wyłączać jako czynnik, nie należący do istoty muzyki, lub też przypisywać mu podrzędne znaczenie. Chcąc uchwycić je w konkretnych zjawiskach, wkracza się na ścieżkę niezmiernie śliską. Wrażenia zawisłe są bowiem nietylko od dyspozycji naszego systemu nerwowego, pozostającego pod wpływem pewnych dźwięków, lecz i od wielu względów, usuwających się z pod obserwacji i obliczenia. Asocjacja z innemi wrażeniami, czysto przypadkowej lub osobistej natury, odgrywa przytem wielką rolę. Błąd tych, którzy sądzą, że muzyka jest pośrednikiem zmysłowych wyobrażeń, polega nie na tem, jakoby muzyka w istocie swojej nie mogła budzić pewnych wyobrażeń, lecz na tem, że zadaniem muzyki jest przeniesienie z góry postawionej treści na drugich w sposób, wyłączający wszelką wątpliwość. Muzyka posiada środki, by wyobrażeniom nadać linję kierunkową i punkt oparcia, by pracę asocjacyjną ograniczyć i ująć ją w ściśle określone ramy; muzyka działa *symbolicznie*, lecz pojęcie jej działania jako symbolu nie wyczerpuje jej istoty, tylko dotyka go zaledwie powierzchownie.

Do tych wszystkich możliwości, jak należy rozpatrywać i pojmować muzykę i jej znamienne cechy ujmować w systemy, dodać należy jeszcze jedną, mało uwzględ-

---

[1]) Czytelnik, obznajmiony z filozofją A. Schopenhauera, pozna w tym poglądzie autora niewątpliwy wpływ schopenhauerowskiej metafizyki muzyki. *(Przyp. tłum.)*.



nianą, lecz — jak sądzę — godną uwagi możliwość, pozostającą w najściślejszym związku z istotą muzyki. Jak zaznaczyliśmy, zależny jest charakter i wrażenie dźwięków od ciała, któremu dźwięk zawdzięcza swoje powstanie. Świat zjawisk zyskał tem samem mowę, składającą świadectwo o istnieniu innego bytu, aniżeli ten, który przedstawia się naszym oczom. Przez to nie uchwyciliśmy jeszcze wszystkiego, co uznajemy za konieczne założenie dla wytworzenia muzyki. Dźwięki, chociażby uporządkowane i uderzające mile ucho, nie są jeszcze muzyką; i chociażbyśmy konstruowali najwyszukańsze prawidła ich ustosunkowania, to jeszcze zawsze braknie tego, co z muzyki czyni sztukę piękną. Jeszcze co innego musi w niej znaleźć swój wyraz, jak tylko martwe prawidła natury, chociażby były one niezmiernie pouczające i ponętne. Nie możemy wyobrazić sobie dzieła sztuki, powstałego i pobudzonego do życia *bez impulsywnej twórczości człowieka...* Dlaczego? Oto fortepjan, wprawiony w ruch zapomocą odpowiedniego mechanizmu, przewyższyłby niezawodnie grę każdego pjanisty pod względem precyzji, biegłości, siły i t. p. [1]). A jak łatwa byłaby konstrukcja takiego instrumentu wobec postępu naszych technicznych środków! Lecz sprobujmy dać naszej publiczności koncertowej, tak powierzchownej i łatwo ulegającej złudzeniom i błędom, podobne produkcje muzyczne na dłuższą metę. Jesteśmy przekonani, że w ten sposób wydobyte formy muzyczne, chociażby dawały chwilowo najwyższą rozkosz zmysłową, straciłyby wnet swoją zdolność artystycznego oddziaływania.

(D. c. n.)

FILIP LIBERMAN.

Kilka słów o wydawnictwach muzycznych.

(Jeszcze w kwestji nieporozumień w dziedzinie pedagogji fortepjanowej).

Mówiąc o nieporozumieniach w dziedzinie pedagogji fortepjanowej w poprzednim artykule, nie zdołałem ująć przedmiotu w całości, lecz zmuszony byłem ograniczyć się do wskazania nieporozumień, dotyczących wyłącznie zakresu *techniki* gry fortepjanowej — w ścisłem tego słowa znaczeniu. Pominąwszy jednak obszerną dziedzinę techniki gry fortepjanowej, wiadomem jest, że oprócz tej dziedziny i niezależnie od niej jakąkolwiek poruszymy kwestję, odnoszącą się do pedagogji fortepjanowej, natychmiast zjawiają się biegunowo odmienne zapatrywania i wyrazy wzajemnego potępienia, a ponad tem ogólnem niepojmowaniem się unosi się jakaś dziwnie uporczywa niechęć oświetlenia promieniami światła i prawdy jeżeli już nie całej dziedziny, to chociażby jej poszczególnych części. Dla dowiedzenia, że pod względem muzycznym dotychczas żyjemy jeszcze w epoce babilońskiego pomieszania języków, przytoczę kilka charakterystycznych przykładów.

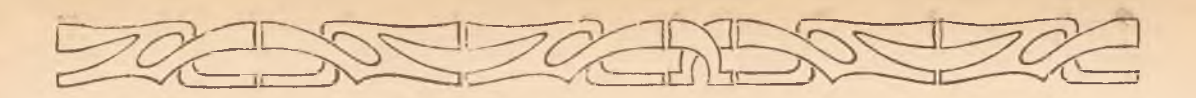
Wystarcza np., żeby X. twierdził o niewątpliwej korzyści posiłkowania się metronomem (dla wyrobienia poczucia rytmu), a wtedy Y. najenergiczniej będzie zwalczał to twierdzenie, dowodząc jego bezużyteczności i bezcelowości. [2])

Jeżeli jeden nauczyciel utrzymuje, że gra na cztery ręce jest niezbędnym środkiem pomocniczym nauczania muzyki, to znajdzie się niechybnie drugi, który twierdzić będzie, że gra na cztery ręce wpływa ujemnie na postępy ucznia, albowiem zmusza go do czytania wykonywanego utworu nie w dwuch jednocześnie kluczach, lecz tylko w jednym. (Por. A. Ruthardt: „Führer durch die Klavier-Literatur" i H. Riemann: „Vergleichende Klavier-Schule").

---

[1]) Przypuszczenie autora sprawdziło się wobec wynalazku fonoli. *(Przyp. tłum.)*.

[2]) Riemann pisze: „Mit dem *crescendo* der metrischen Motive ist stets eine (selbstverständlich geringe) Steigerung der Geschwindigkeit der Tonfolge und mit dem *diminuendo* eine entsprechende Verlangsamung verbunden. Das wirklich genaue im *Taktspielen* (z. B. mit dem Metronom) ist ohne lebendigen Ausdruck, *maschinenmässig, unmusikalisch* (Riemann: „Musikalische Dynamik und Agogik", str. 11).



Jeden nauczyciel kładzie specjalny nacisk na słuch absolutny [1]), inny znów wysuwa na pierwszy plan słuch, zdolny do rozróżniania „wszystkich materjalno-dźwiękowych pierwiastków, z których składa się artystyczno-muzyczne wrażenie, np. intonacja, barwa dźwięku, cienjowanie i t. p. [2]).

Jeden przyznaje utworom salonowym pewien raison d'être. inny wyłącza je zupełnie ze swego repertuaru pedagogicznego, faworyzując jedynie utwory klasyczne.

Tego rodzaju *przeciwstawień* możnaby naliczyć dziesiątki. Najwyższy czas byłby jednak już dojść do pewnego porozumienia jeśli nie we wszystkich punktach, to przynajmniej w najpoważniejszych.

Najzupełniej świadomy jestem tego, że sztuka często opiera się na kontrastach. Temuż prawu podlegać musi i sztuka nauczania muzycznego. Niechże czytelnik nie sądzi, jakobym pragnął sprowadzić do wspólnego mianownika, przełożyć na jakiś powszechny volapück wszystkie istniejące w pedagogji fortepjanowej sprzeczności. Należy jednak pamiętać, że w łonie każdej sztuki leżą pewne ogólne *normy*, których granic przekroczyć nie można i które obowiązują wszystkich jej wyznawców. Dziedzinę nauczania muzycznego należy rozpatrywać jako konglomerat sztuki i nauki. A więc łatwiej tu jeszcze wydobyć to *ogólne*, co powinno bez trudu dojść do świadomości osób, częstokroć gorąco sztuce oddanych, ale zarazem z dziwnym uporem obstających przy niezrozumiałym wprost konserwatyzmie. Niechaj ułamki pozostaną przy różnych mianownikach; możemy się nie zgadzać w poglądach, gdy chodzi o rzeczy małego znaczenia, lecz tam, gdzie możliwe są drogi porozumienia, nie powinno się zaprzestawać starań do osiągnięcia tego celu. I pod tym względem niewolno nam zbyt wcześnie nad temi staraniami stawiać krzyża.

Pozostawiając omówienie spraw drobniejszych na później, zajmę się tutaj kwestją wydawnictw muzycznych, przez szerszą publiczność „wydawnictwami z frazowaniem“ zwanych. Tego rodzaju wydawnictw w ostatnich czasach namnożyło się bez liku. Obok wydawnictw klasyków istnieją liczne repertuary pedagogiczne, poświęcone kompozytorom współczesnym. Zdaje mi się tedy, że dla pedagoga nie będzie wcale rzeczą zbyteczną poddać rozbiorowi krytycznemu ogromny materjał, rzucany hojną ręką zarówno na zagraniczny, jak i na nasz rynek, tembardziej, że i tu zdania są sprzeczne, idą w różnych kierunkach i wnoszą zamęt i chaos tam, gdzie zdawaćby się mogło, że niema nic łatwiejszego, jak dojść do porozumienia.

Istnieje liczna kategorja nauczycieli, stanowiąca jawną opozycję wobec pedagogicznych wydawnictw muzycznych. Kategorja ta dzieli się na trzy grupy.

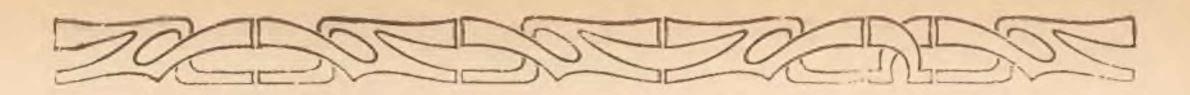
Do *pierwszej* zaliczamy tych nielicznych pedagogów, którzy, posłuszni głosowi swej wybitnej i wyraźnie zarysowanej indywidualności artystycznej, nie chcą iść za cudzemi wskazówkami i wolą posiłkować się *oryginalnem* wydaniem kompozytora (po niemiecku „Urtext“), przyczem samodzielnie notują uczniowi na lekcji to, co według ich mniemania wiedzieć i umieć powinien. Taki nauczyciel musi oczywiście rozporządzać dużym zasobem erudycji muzycznej, albo też być subtelnym muzykiem, artystą par excellence. Nie należy zapominać, że dużą rolę odgrywa tutaj niezbędny zasób wolnego czasu: nauczyciel, obarczony dużą liczbą lekcji, nie jest w stanie sprostać tej bądźcobądź skomplikowanej pracy. Niechże sam czytelnik rozstrzygnie, czy dużo mamy takich nauczycieli?

Druga grupa przeciwników muzycznych wydawnictw pedagogicznych składa się ze znacznej liczby osób zakrzepłych w starej rutynie. O tych pisałem szczegółowo w poprzednim artykule. Ożywcze prądy i świeże powiewy w ich leniwej wyobraźni wywołują obraz sądu ostatecznego; ideałem ich stare wzory i utarte drogi. Nietylko nie poczytują za swój obowiązek iść z postępem i zaznajamiać się z wydawnictwami muzycznemi według istniejących danych bibljograficznych, czasopism lub wreszcie katalogów, ale nawet za leniwi są, by zajrzeć do najbliższej księgarni. A przecież tam usłużny i do pewnego stopnia z kwestją wydawniczą obznajmiony

---

1) Zdolności rozróżniania stosunku wzajemnego tonów lub ich absolutnej wysokości.

2) Patrz Maykapar: „Słuch muzykalny“. Trudno nie zgodzić się na wnioski tej ciekawej książki.



subjekt nie w jednem mógłby im być pomocny i udzielić jeżeli już nie zupełnych, to bądźcobądź często wystarczających wskazówek i informacji.

Wreszcie *trzecia* grupa nauczycieli, wrogo, a właściwie obojętnie odnoszących się do wydawnictw pedagogicznych, składa się z osób, małą posiadających wiedzę i niedoświadczonych. Nie pojmują oni całej doniosłości prawidłowego frazowania muzycznego, a ci, którzy nawet zdają sobie z niej sprawę, pomimo najlepszych chęci nie umieją odróżnić zalet jednego wydawnictwa od wad drugiego i często popełniają błędy, posiłkując się marną tandetą, pozostawiając na uboczu wszystko to, co w tej dziedzinie posiada wartość prawdziwą.

Pomódz nieświadomości tych ostatnich jest w pewnej mierze celem niniejszej mej pracy. Ale oprócz tego mam na celu kwestję jeszcze o wiele ważniejszą, mianowicie: pobudzić kompetentnych pedagogów do zajęcia się krytyczną oceną muzycznych wydawnictw pedagogicznych na łamach fachowego pisma.

Dla stałych zardzewiałych rutynistów artykuł mój oczywiście będzie tylko vox clamantis in deserta; nauczycielom o subtelnem poczuciu artystycznem wyda się zbytecznym; ale siły niedoświadczone, dążące ad astra poomacku, samopas i byle jak, znajdą w nim — mam nadzieję — użyteczne wskazówki, a już do nich należy odpowiednie tych wskazówek zastosowanie. Errare humanum est. Być może, że oko doświadczeńsze dojrzy w moim artykule pewne niedokładności, a nawet braki. Świętym obowiązkiem jego będzie zwrócić mi na to uwagę, gdyż tylko taka kolektywna i sumienna praca umożliwi jeśli nie ostateczne, to w każdym razie znaczne wyjaśnienie prawdy.

Pozostawiając na uboczu rozbiór wszystkich, zasługujących na uwagę wydawnictw naszych i zagranicznych, wyjaśniam tylko kryterjum, z jakiem w przybliżeniu należy się do nich odnosić.

Co właściwie należy pojmować pod prawidłową *redakcją* (opracowaniem) [1]) utworu muzycznego? Co jest jej zasadniczą podstawą?

Dobrze zredagowanym utworem muzycznym nazwiemy taki, w którym autor lub redagujący pedagog, przy pomocy ogólnie przyjętych (niestety, nie zawsze!) znaków, prawidłowo wskazuje:

Po pierwsze — frazowanie (Phrasierung) danego utworu muzycznego. (Niemcy, a w szczególności Riemann, rozumieją pod wyrazem „frazowanie" logicznie równomierne rozczłonkowanie myśli muzycznej, przy którem to rozczłonkowaniu brane są pod uwagę skład melodyjno-rytmiczny i stosunki metryczne myśli muzycznej [2]).

Powtóre — różne zmiany w stopniowaniu siły tonu (dynamiki), oraz tempa (agogiki) [3]).

Po trzecie — wskazanie prawidłowego sposobu *artykulacji*, to znaczy deklamacji muzycznej, która polega na sposobie wydobycia i połączenia pojedyńczych tonów i wyraża się graficznie zapomocą ogólnie przyjętych znaków: staccato (kropek), non legato, portamento i t. d. [4]).

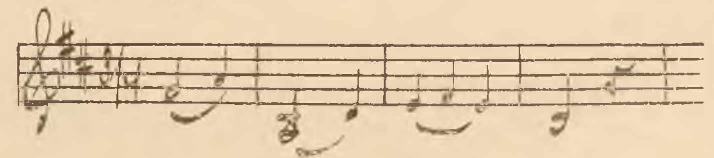
---

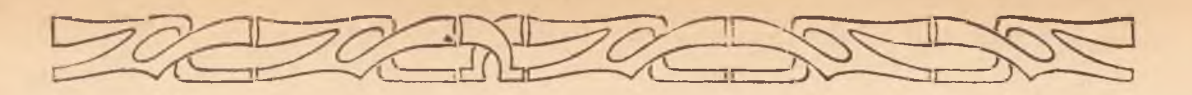
[1]) Wyraz „redakcja" biorę w najobszerniejszem znaczeniu. „Frazowanie" — jak to zaraz zobaczymy — stanowi tylko część w pojęciu całości.

[2]) Rytmika — to nauka o różnych trwaniach w czasie tonów (dłuższych lub krótszych). Metryka — to rozróżnianie tonów pod względem ciężkości i lekkości (Patrz Riemann: „System der musikalischen Rhytmik und Metrik").

[3]) Zmiany te po części wynikają z wymagań frazowania (określenie patrz wyżej), a po części zależą od melodyjnej lub harmonicznej budowy utworu (a więc nie wyłącznie od rytmicznej) i wówczas zmiany te odbywają się wbrew wymaganiom frazowania, w stosunku niejako odwrotnie proporcjonalnym. Sprawę tę omawiamy dalej obszerniej.

[4]) Artykulacja — to pojęcie techniczne, mechaniczne, podczas gdy frazowanie ma na celu coś idealnego, wypływającego z wewnętrznego odczucia. „Dobrze artykuluję, jeśli w następującym urywku (Brahms, 2-ga symfonja):





Po czwarte — wygodne palcowanie (applikatura) i nakoniec *po piąte* — dobra pedalizacja.

Częstokroć jedno zależne jest od drugiego. Naprz. prawidłowe ujęcie rysunku muzycznego, t. j. jego artykulacja, często warunkuje zastosowanie odpowiedniego palcowania. Jeżeli jakiś ustęp muzyczny ma, według wskazówek autora lub redagującego pedagoga, być wykonany cały legato, to tu oznaczone są takie a takie to palce. Lecz jeśli w tymże ustępie płynne legato naraz przerywa nuta krótka, oderwana, nie łącząca się ani z poprzednią, ani z następną, to często równolegle ze zmianą sposobu ortografji zmienia się i sposób palcowania[1]).

Nawet techniczny sposób wykonania zależy od tych warunków. Jeśli zachowamy zespół warunków prawidłowego interpretowania, to i ruchy rąk i palców, dostrajając się do ścisłego rozczłonkowania myśli muzycznej, stają się niewymuszone i swobodne. W przeciwnym razie są niezgrabne i skrępowane.

Powtarzam tedy, że tylko ta redakcja utworu muzycznego zasługuje na bezwzględną pochwałę, która zwraca uwagę na: frazowanie, na akcent dynamiczny i agogiczny, na artykulację (deklamację), na melodyjny i harmoniczny układ utworu i wreszcie, jako na zakończenie tego imponującego gmachu — na ścisłą i wyrozumowaną pedalizację.

Tu wypada nam na chwilę zboczyć w kierunku dziedziny, dotyczącej nauki form muzycznych. A oto dlaczego.

Po pierwsze dlatego, że ściśle wiąże się ona z kwestją, którą się zajmujemy; powtóre, że nowsze badania w zakresie form muzycznych dla wielu są jeszcze mało znane, i wreszcie dlatego, że bez objaśnienia niektórych terminów, to, co powiem dalej, dla niektórych czytelników może się wydać niezbyt zrozumiałem.

Przedstawmy schemat okresu ośmiotaktowego.

Motyw:
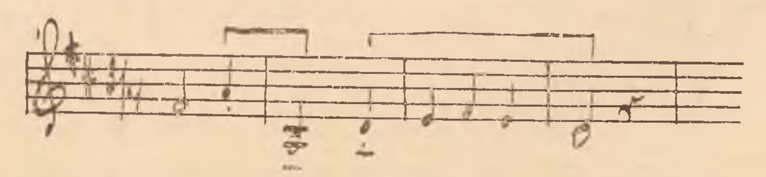


Widzimy, że tu cały okres rozdzielony jest na zdania, frazesy i motywy. Przytem zarówno zdania, jak i ich poszczególne części zachowują (o czem nie należy zapominać) stosunek *cięższego* do *poprzedzającego* (a nie następującego) *lżejszego*.

Zdanie drugie jest cięższe, aniżeli poprzedzające je pierwsze; drugi frazes jest cięższy od poprzedzającego go pierwszego i wreszcie drugi motyw jest cięższy od pierwszego, czwarty od trzeciego i t. d. (Cięższe takty oznaczone są w przykładzie naszym cyframi).

Jeśli dalej jeszcze posuniemy rozdrabnianie i, wziąwszy podstawowy pierwiastek muzyczny — motyw, podzielimy go na dwa taktowe, czyli liczbowe czasy (Zählzeit), to i wówczas pierwszy uważać należy za *lżejszy*, a drugi (odpowiadający) za *cięższy*, a nie odwrotnie:

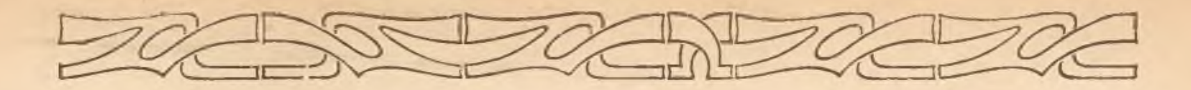
---

wykonywam legato nuty połączone łukami i we właściwym czasie puszczam ostatnią nutę pod łukiem; lecz aby miejsce to należycie frazować, powinienem wiedzieć, że ostatnia nuta, objęta każdym łukiem, wraz z pierwszą nutą każdego następnego łuku tworzy jeden motyw:



(Patrz: Riemann: „Słownik muzyczny").

[1]) Pedalizacja znajduje się również w ścisłym związku z melodyjno-rytmiczną i harmoniczną budową utworu.

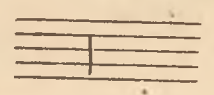


Nieprawidłowo. Prawidłowo

Wreszcie, jeśli podział posuniemy jeszcze dalej i zrozłożymy tylko *jeden* liczbowy czas na dwie drobniejsze części, to będziemy mogli wyobrazić sobie symetryczną budowę, złożoną z mniejszych jednostek, niż te, które tworzą najprostszy takt, t. j. tak zw. *submotywy* (Unterteilungsmotiv). Oczywiście, że i tu jedną z części należy uważać za cięższą w stosunku do poprzedzającej. Naprz.:



Drobny podział zaznaczony tu został przez pionową kreskę:



Riemann określa tę kreskę wyrazem „Lesezeichen".

A więc wszędzie, jak widzimy, daje się zauważyć stosunek podzielności na dwa i wszędzie część *cięższa* powinna odpowiadać *lżejszej* [1]). Tkwiąca w nas samych konieczność wewnętrzna narzuca nam tego rodzaju rozczłonkowanie. Wystarcza wsłuchać się w pewien dźwięk, powtarzający się w prawidłowych odstępach czasu, a niechybnie przekonamy się, że liczymy te dźwięki po dwa i po cztery.

(D. c. n.)

Pielgrzymka do Beethovena.

Z serji nowel Ryszarda Wagnera p. t. „Muzyk niemiecki w Paryżu", pisanych w Paryżu (1840—1841) podczas bezskutecznych poszukiwań pracy i sławy. [2])

Nędzo i Trosko – wy boginie i opiekunki muzyka niemieckiego, o ile ten nie miał szczęścia zostać kapelmistrzem nadwornej orkiestry! Nędzo i Trosko! do ciebie, pierwsza, zwracam się, kreśląc niniejsze wspomnienia. Pozwól mi śpiewać na twą cześć, ty nieodłączna towarzyszko mojego życia! Ty byłaś mi zawsze wierną i nie opuściłaś mnie nigdy; twardą ręką odsuwałaś odemnie uśmiech zmiennego szczęścia, chroniąc mnie od oszałamiających promieni słońca Fortuny! Czarnym cieniem pokrywałaś znikome dobrodziejstwa tej ziemi, aby wypadkiem oko moje ich nie dostrzegło; dzięki ci za niestrudzone przywiązanie! Lecz, jeśli to jest możliwe, zwróć się z czasem w inną stronę, aby i inni korzystali z twej opieki, gdyż nawet dla samej ciekawości chciałbym wiedzieć, jak można żyć bez ciebie. Błagam cię, utrudniaj pracę naszym politycznym marzycielom, dążącym do złączenia Niemiec pod jedno berło, gdyż wtedy byłby tylko jeden teatr nadworny i jedna posada kapelmistrza! Coby

---

[1]) Musimy tu zastrzedz się, że wszystkie te symetryczne budowy w takiej postaci, w jakiej przytoczyliśmy je powyżej, napotykamy tylko w utworach niewielkich rozmiarów. W dużych kompozycjach, dla uniknięcia jednostajności, stosunek wzajemny okresów i ich części składowych zmienia się zapomocą ich rozwinięcia lub skrócenia.

[2]) Tlumaczenie.



pozostało wtedy ze wszystkich moich ostatnich nadziei, które i tak błądzą już koło mnie jak blade i zamglone cienie teraz, kiedy mamy jeszcze tyle teatrów nadwornych?

Widzę jednak, że popełniam przestępstwo. Wybacz więc, bogini-opiekunko, za wypowiedziane śmiałe żądanie! Lecz ty znasz moje serce, ty wiesz dobrze, jak jestem ci oddany i że takim pozostałbym nawet wtedy, gdyby Niemcy miały tysiąc orkiestr nadwornych. Amen!

Bez tej codziennej modlitwy nie zaczynam żadnego zajęcia, wygłaszam ją również na wstępie opowiadania o mojej pielgrzymce do Beethovena.

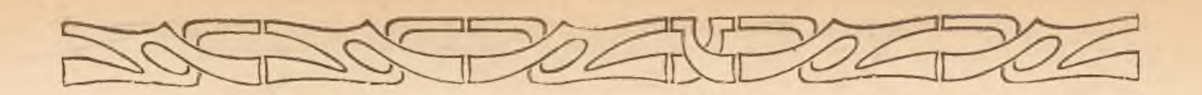
Wrazie, gdyby ten ważny dokument drukowany był po mojej śmierci, uważam za obowiązek nadmienić, kim jestem, gdyż bez tego niejedno mogłoby być niezrozumiałe. Wiedzcie o tem — wykonawcy mojego testamentu!

Światło dzienne ujrzałem w niewielkiem mieście Środkowych Niemiec. Nie wiem, naprawdę, dokładnie, jaki zawód obrali mi rodzice, jednak co doskonale pamiętam, to wieczór, w którym po raz pierwszy usłyszałem jedną z symfonj Beethovena; po wysłuchaniu tego dzieła dręczyła mnie febra, chorowałem, a powróciwszy do zdrowia, zostałem muzykiem. Tem się też prawdopodobnie tłumaczy i ten szczegół, że w następstwie najpiękniejszą muzykę, jaką kiedykolwiek słyszałem, nie ceniłem tak wysoko, jak muzykę Beethovena, którą stawiam ponad wszelką inną i ubóstwiam ją. Największą rozkoszą było dla mnie zagłębianie się w celu poznania tego genjusza; wreszcie zdawało mi się, że stałem się jego cząstką i zacząłem cenić samego siebie; moje zapatrywania i pojęcia uszlachetniły się i stałem się tym, kogo ludzie zazwyczaj głupcem nazywają. Jednak mój brak rozumu nie był ubliżający i nikomu nie zaszkodził; chleb, którym się karmiłem w on czas, był czerstwy, a napój, którym gasiłem pragnienie, był na podobieństwo wody. Udzielanie lekcji, to niezbyt duży zarobek, o czem powinniście wiedzieć i ty szanowny świecie i wy, panowie, powiernicy dusz!

Tak pędziłem żywot w mojej komórce na strychu, kiedy pewnego razu przyszła mi do głowy myśl, że genjusz, którego utwory tak wysoko ceniłem, jeszcze żyje. Nie mogłem pojąć, dlaczego nie pomyślałem o tem wcześniej. Dotychczas nie wyobrażałem sobie, żeby Beethoven był podobny do nas śmiertelników, że oddycha, że się odżywia — podobnie jak my — chlebem, a jednak ten sam Beethoven mieszkał w Wiedniu i również jak ja był biednym muzykiem niemieckim! Od tej chwili nie zaznałem spokoju! Wszystkie moje myśli zcśrodkowały się na jednem życzeniu: *ujrzeć Beethovena*. Ani jeden z wierzących muzułmanów nie pragnął tak gorąco być u grobu proroka, jak ja pragnąłem przestąpić progi domu wielkiego genjusza!

Ale w jaki sposób urzeczywistnić mój zamiar? Na podróż do Wiednia trzeba było mieć pieniądze, ja zaś rozporządzałem zaledwie gotówką niezbędną na wyżywienie. Zmuszony więc byłem obmyślić środki nadzwyczajne, któreby mi ułatwiły zdobycie pieniędzy na drogę. W tym celu udałem się do jednego z wydawców proponując mu nabycie kilku sonat, które napisałem podług wzorów wielkiego mistrza. Niestety, wydawca dał mi do zrozumienia, że nie miałem tęgo w głowie, pisząc sonaty i poradził mi, abym w przyszłości, o ile będę miał życzenie zapracować parę talarów kompozycjami, zaczął od galopów i potpourri, które zarazem mogą mi utrwalić reputację. Uniosłem się gniewem, ale zwyciężyło gorące pragnienie ujrzenia Beethovena: wziąłem się do pisania galopów i potpourri, ale w ciągu całego czasu ze wstydu nie miałem odwagi spojrzeć na partytury Beethovena, nie chcąc ich sprofanować.

Ku wielkiemu mojemu rozgoryczeniu, nie otrzymałem nagrody za tę pierwszą ofiarę mojej niewinności, albowiem wydawca zakomunikował mi, że jednym lub dwoma podobnymi utworami muszę się przedewszystkiem dać poznać światu. Zadrżałem na tę wieść i znowu ogarnęła mną rozpacz; rozpacz ta stworzyła jednak kilka galopów. Otrzymałem za nie honorarjum i mogłem nareszcie pomyśleć o spełnieniu mych ślubów. Tak upłynęły dwa lata, w ciągu których żyłem w bezustannej obawie, że Beethoven prędzej umrze, aniżeli ja wyrobię sobie imię moimi galopami. Dzięki niebu, Beethoven przeżył blask tej mojej sławy. Święty Beethovenie, wybacz



mi tę niegodną sławę, która spadła na mnie jedynie tylko dlatego, żeby módz ujrzeć ciebie!

Ach, co za radość! Cel mój osiągnięty! Czyż mógł być ktokolwiek szczęśliwszy odemnie. Nadeszła wreszcie chwila, kiedy spakowawszy rzeczy w walizkę, mogłem wyruszyć w podróż do Wiednia, by zobaczyć Beethovena. Przestąpiwszy bramę miejską i skierowawszy się na południe, uczułem, że owładnęło mną jakieś drżenie. Chętnie zająłbym miejsce w dyliżansie, nie dlatego, żebym się obawiał męczącej drogi, którą miałem odbyć pieszo (czyż są takie trudności, którychbym nie pokonał, aby tylko dopiąć celu), ale jedynie tylko dlatego, że w ten sposób byłbym prędzej w Wiedniu. Niestety, nazwisko moje, jako twórcy galopów, nie było jeszcze do tego stopnia znane, żebym mógł sobie pozwolić na taką przyjemność, jak podróż w dyliżansie, ale pomimo to byłem gotów przezwyciężyć wszelkie przeszkody, i byłem bardzo szczęśliwy, że, pokonawszy je, dopiąłem celu. Ach! o czem ja nie marzyłem, o czem nie śniłem! Ani jeden zakochany nie czuł się tak szczęśliwy, powracając po długiej rozłące do ukochanej, jak ja, kiedy zbliżałem się do celu mych marzeń.

Podróż wypadła mi przez Czechy, kraj harfistów i ulicznych śpiewaków. W pewnem mieście spotkałem trupę wędrownych muzykantów; stanowili oni niewielki zespół orkiestrowy, składający się z jednego kontrabasisty, dwuch skrzypków, dwuch trębaczy, jednego klarnecisty i jednego flecisty. Komplet dopełniała harfistka i dwie śpiewaczki, posiadające wcale niezłe głosy. Trupa ta grała utwory taneczne i śpiewała; muzykantom wręczano datki pieniężne i tak podróżowali dalej. Spotkałem ich znowu za miastem, na drodze, kiedy ulokowawszy się pod cienistem drzewem, spożywali obiad. Przyłączyłem się do nich, wyznałem, że i ja jestem wędrownym muzykantem, i wkrótce byliśmy już przyjaciółmi. Ponieważ moi nowi znajomi wykonywali utwory taneczne, zapytałem, czy nie znają wypadkiem moich galopów? Szczęśliwcy, nie znali ich wcale! Ucieszyłem się z tego bardzo!

W dalszym ciągu rozmowy indagowałem, czy nie grają nic innego, jak tylko tańce? „Ależ owszem — brzmiała odpowiedź — ale tylko dla siebie, nie dla publiczności.“ Rozłożyli nuty, i wzrok mój padł na wielki septet Beethovena; ze zdziwieniem zapytałem więc, czy i ten utwór grają także? „Dlaczegożby nie? — odparł najstarszy z wędrownych muzykantów. — Gdyby nie to, że Józefa boli ręka i gdyby mógł grać swoją partję drugich skrzypiec, w tej chwili moglibyśmy zrobić sobie tę przyjemność.“

Nie mogłem zapanować nad sobą i, schwyciwszy skrzypce Józefa, przyrzekłem dołożyć wszelkich starań, aby go godnie zastąpić. Zaczęliśmy grać septet.

O, radości! Cóż to była za rozkosz usłyszeć pod gołem niebem, na szerokiej drodze, septet beethovenowski w wykonaniu wędrownych muzykantów, grających nadzwyczaj czysto, a przytem ze zrozumieniem i głębokiem odczuciem, posiadających zalety, jakich często nie spotykamy u wytrawnych wirtuozów.

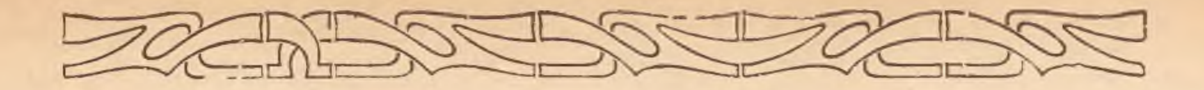
Wielki Beethovenie! to była ofiara, godna ciebie!

Tylko co zaczęliśmy grać finał, kiedy na zakręcie drogi zauważyliśmy dyliżans pocztowy, który, dojechawszy do miejsca naszego wypoczynku, zatrzymał się przed nami. W ekwipażu siedział zadziwiająco wysoki mężczyzna i z uwagą przysłuchiwał się naszej interpretacji, następnie wyjął notes, zanotował w nim kilka wyrazów i rzuciwszy nam złotą monetę, rozkazał woźnicy jechać dalej. Sądząc z wyrazów angielskich, skierowanych do sługi, był to anglik.

Epizod ten wywołał wśród nas pewne zamieszanie; na szczęście akurat zakończyliśmy septet. Uściskałem moich przyjaciół i chciałem iść z nimi dalej, ale oni skierowali się w inną stronę, do wioski rodzinnej. Bez namysłu poszedłbym w ślad za nimi gdyby nie cel mojej podróży, gdyby nie pragnienie ujrzenia Beethovena! Rozstaliśmy się głęboko wzruszeni. Potem dopiero przypomniałem sobie, że nikt z nas nie podniósł złotej monety, ofiarowanej nam przez nieznajomego anglika.

W pobliskiej karczmie zatrzymałem się, chcąc pokrzepić siły, i tam zauważyłem tego samego anglika, spożywającego obiad. Przypatrywał mi się długo i uważnie, wreszcie w dość możliwym języku niemieckim zapytał:

— A gdzież są pańscy towarzysze?



— Poszli inną drogą do wsi rodzinnej — odparłem.

— Weź pan skrzypce i zagraj mi pan jeszcze cokolwiek — ciągnął dalej anglik. — Oto pieniądze!

Uczułem się tem dotknięty; wyznałem więc, że nie gram za pieniądze i że w dodatku nie mam skrzypiec. wkońcu nadmieniłem o mojem spotkaniu z muzykantami.

— To dobrzy muzycy — prawił anglik — a i septet Beethovena był również dobry.

Słowa te wywołały we mnie niemałe zdziwienie i zapytałem anglika, czy nie uprawia muzyki.

— Yes — brzmiała odpowiedź — gram dwa razy w tygodniu na flecie, co czwartek poluję, a w niedzielę komponuję.

Tego już było za dużo; byłem zdumiony. W życiu mojem nic nie słyszałem o angielskich wędrownych muzykantach i stąd wywnioskowałem, że to muszą być ludzie bardzo zamożni, skoro mogą podróżować w takich wytwornych pojazdach.

— A może pan jest zawodowym muzykiem? — zapytałem.

Długo nie otrzymałem żadnej odpowiedzi, wreszcie głosem powolnym powiedział mi, że jest posiadaczem dużej fortuny.

Zrozumiałem omyłkę i spostrzegłem się, że moje pytanie mogło go obrazić. Zamilkłem zmieszany i spożywałem w dalszym ciągu skromną wieczerzę.

Ale anglik, który znowu zaczął mnie obserwować, wznowił pogawędkę.

— Czy pan zna Beethovena? — zapytał mnie.

Odpowiedziawszy przecząco, dodałem, że jeszcze nigdy nie byłem w Wiedniu i że właśnie w tej chwili kieruję moje kroki w tamtą stronę, aby zaspokoić gorące pragnienie poznania ubóstwianego przezemnie mistrza.

— Skąd pan jest? — indagował mnie dalej nieznajomy anglik.

— Z L...

— To niedaleko! Ja jadę z Anglji i również w zamiarze poznania Beethovena. Obaj ujrzymy go. To znakomity kompozytor!

— Co za szczególne spotkanie — pomyślałem sobie. Wielki nauczycielu, genjusz twój przyciąga do siebie każdego! Do ciebie jadą bogaci, piechotą idą biedni!

Mój anglik zainteresował mnie, ale nie zazdrościłem mu bynajmniej, że ma taki wygodny ekwipaż. Zdawało mi się, że moja pielgrzymka, którą odbywałem pieszo, była bardziej święta i szlachetna, zaś cel tej pielgrzymki więcej uszczęśliwi mnie, aniżeli tego, kto dumnie zbliżał się do tego celu, otoczony przepychem i wygodami.

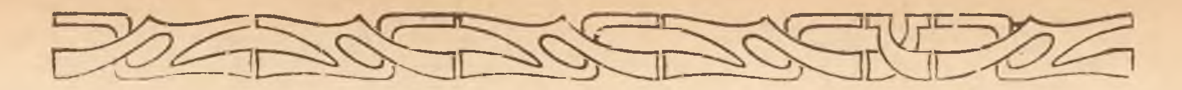
W tej chwili rozległ się głos trąbki pocztowej, anglik ruszył w dalszą drogę, pożegnawszy mnie słowami, że ujrzy Beethovena prędzej, aniżeli ja.

Zrobiłem zaledwie kilka godzin drogi — kiedy nieoczekiwanie spotkałem znowuż nieznajomego anglika: zmuszony był zatrzymać się na drodze wskutek uszkodzenia koła ekwipażu, w którym, nie zważając wcale, że pojazd był zupełnie przechylony, siedział napuszony, a wraz z nim i jego służący. Jak się okazało, czekali obaj na pocztyljona, który pobiegł do poblizkiej wsi szukać kowala. Oczekiwali go już dość długo. Ponieważ służący anglika mówił tylko po angielsku, ofiarowałem więc swoje usługi i zgodziłem się pójść do wsi odszukać pocztyljona i ponaglić go. Znalazłem go bardzo prędko w karczmie przy kuflu piwa. zajętego ożywioną rozmową i nie troszczącego się wcale o pozostawionych na drodze podróżnych. Powróciłem z nim i kowalem do uszkodzonego ekwipażu. Po naprawieniu koła, anglik pojechał dalej, przyrzekając uprzedzić Beethovena o mojej wizycie.

Jakież jednak było moje zdziwienie, kiedy następnego dnia spotkałem się znowu z nieznajomym anglikiem na drodze. Na ten raz koło pojazdu było całe, anglik z książką w ręku siedział spokojnie na swojem miejscu i widocznie ucieszył się, spostrzegłszy mnie zdaleka.

— Czekam tu już od dłuższego czasu — rzekł do mnie. — Przyszło mi na myśl, że postąpiłem względem pana niesprawiedliwie, nie zaproponowawszy mu zająć miejsca w ekwipażu. Wszak daleko wygodniej jest jechać, aniżeli iść pieszo. Proszę siadać obok mnie i pojedziemy razem.

Znowu byłem zdziwiony. Przez pewien czas wahałem się, czy jednak nie byłoby dobrze przyjąć zaproszenia, ale w porę przypomniałem sobie przysięgę, którą



złożyłem poprzedniego dnia, kiedy odprowadzałem wzrokiem odjeżdżającego anglika; w oka mgnieniu postanowiłem sobie nie cofać się przed jakiemikolwiek przeszkodami podróży i odbyć pielgrzymkę do Beethovena w dalszym ciągu piechotą. Powiedziałem to anglikowi, i teraz z kolei on był zdziwiony; nie mógł mnie zrozumieć. Ponowił prośbę, dodając, że czekał tak długo na mnie, nie bacząc na to, że już stracił tyle czasu wskutek naprawiania koła powozu. W postanowieniu swojem pozostałem jednak niezachwiany i nieznajomy mój pojechał w dalszą podróż pełen zdziwienia.

W rzeczywistości w głębi duszy czułem do nieznajomego anglika pewną odrazę, i jakieś smutne przeczucie ostrzegało mnie przed nim. Oprócz tego zdawało mi się, że zarówno jego uwielbienie dla Beethovena, jak i jego podróż były raczej kaprysem próżnego bogacza, aniżeli głębokiem i szczerem pragnieniem duszy entuzjasty. Dla tych powodów postanowiłem unikać anglika, nie plamiąc tą znajomością mojego bezpośredniego uczucia dla Beethovena.

Ale przeznaczenie ostrzegało mnie wyraźnie przed dalszemi tej znajomości niebezpieczeństwami, które mnie oczekiwały. Wieczorem tegoż dnia spotkałem go przed hotelem: miałem wrażenie, że mnie oczekiwał, gdyż siedział w ekwipażu zwrócony twarzą w stronę, z której nadchodziłem. Dostrzegłszy mnie, zawołał:

— Sir, znowu czekałem na pana spory kawał czasu; czy naprawdę nie zechciałby pan towarzyszyć mi w podróży i jechać ze mną razem do Beethovena?

Na ten raz byłem nietylko zdziwiony, ale uczułem jakiś instynktowny przestrach. Natrętną uprzejmość anglika można było tłumaczyć sobie tylko chęcią pokonania mego uporu, który go gniewał. I znowu nie przyjąłem propozycji, nie kryjąc bynajmniej podrażnienia. Wtedy, dając znak do odjazdu, hardo zawołał:

— Goddam, pan mało ceni Beethovena! Prędko go zobaczę! — I pojechał w dalszą drogę.

Nie spotkałem go już więcej po drodze. Wreszcie zbliżył się kres mojej podróży i stąpałem po bruku wiedeńskim. Z jakiem uczuciem wstępowałem do tej Mekki mojego wyznania! Wszystkie niewygody i trudy długotrwałej podróży poszły w niepamięć. Byłem u celu, byłem w murach miasta, w którem mieszkał Beethoven!

Zbytnie wzruszenie nie pozwoliło mi wziąć się zaraz do wykonania mojego planu. Dowiedziałem się tylko, gdzie mieszka Beethoven, żebym się mógł bliżej niego ulokować. Prawie na vis-à-vis domu, w którym mieszkał Beethoven, był niedrogi hotel; zająłem w nim maleńki pokoik na piątem piętrze; w pokoiku tym przygotowywałem się do wielkiego wydarzenia w mojem życiu: do odwiedzenia Beethovena.

Po dwudniowym wypoczynku, połączonym z postem i modlitwą, ani razu nie wychodząc na miasto, zebrałem się na odwagę i skierowałem swe kroki w stronę domu, w którym mieszkał wielki mistrz. Oznajmiono mi, że Beethoven nie przyjmuje. Było mi to nawet na rękę, gdyż miałem znowu czas na przygotowanie się do spotkania. Ponieważ jednak podobną odpowiedź otrzymałem w ciągu dnia cztery razy i w dodatku w tonie dość ostrym, uważałem więc dzień ten za stracony w mojem życiu i musiałem odłożyć wizytę.

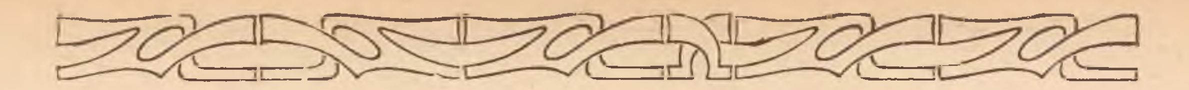
Powracając do hotelu, w którym się zatrzymałem, zauważyłem w oknie pierwszego piętra znajomego anglika. Powitał mnie słowami:

— Czy widział się pan z Beethovenem?

— Nie jeszcze, nie zastałem go w domu — odpowiedziałem, dziwiąc się, co za dziwne fatum prześladuje mnie osobą anglika. Ten wyszedł na schody na moje spotkanie, i nie mogąc się oprzeć jego uprzejmości, zmuszony byłem wstąpić do niego, do zajmowanego apartamentu.

— Szanowny panie — zaczął anglik — widziałem, jak pan pięć razy chodził dzisiaj do Beethovena. Lokuję tu już od kilku dni i zająłem pokój w tym hotelu umyślnie, aby być bliżej Beethovena. Wierz mi pan, bardzo trudno zobaczyć się z nim: ma dużo dziwactw. Wybierałem się do niego już sześć razy i zawsze napróżno, nigdy nie byłem przyjęty. Obecnie siedzę codzień od rana przy oknie, żeby zobaczyć, jak wyjdzie z domu, zdaje się jednak, że nie wychodzi wcale z mieszkania.

— A więc pan przypuszcza, że i dzisiaj Beethoven był u siebie i wprost nie chciał mnie przyjąć? — rzekłem zakłopotany.



— Rozumie się, zarówno mnie, jak i pana nie chce przyjąć, i to jest dla mnie bardzo nieprzyjemne, gdyż przyjechałem nie po to, żeby zobaczyć Wiedeń, a dla miłości Beethovena.

Wiadomość ta była dla mnie bardzo smutna, ale pomimo to następnego dnia pukałem znowu do drzwi raju, który był przedewszystkiem zamknięty i do którego i na ten raz nie zostałem wpuszczony.

Anglik, który z wytężoną uwagą z okna swego pokoju obserwował moje bezowocne zabiegi, zasięgnął informacji, że okna zajmowanego przez Beethovena mieszkania nie wychodziły wcale na ulicę. Trapiło go to bardzo, ale nie dawał za wygraną i od zamiarów swych nie odstępował; był wytrwały. Ja znowu przeciwnie: prędko straciłem wszelką cierpliwość, do czego zresztą miałem więcej powodów, aniżeli anglik; już tydzień cały upłynął, a ja jeszcze nie osiągnąłem celu podróży, tymczasem honorarjum, otrzymane za galopy, nie pozwalało mi na dłuższy pobyt w Wiedniu. Byłem w coraz większej rozpaczy. Wreszcie zwierzyłem się z mojego nieszczęścia właścicielowi hotelu. Ten uśmiechnął się i przyrzekł mi pomoc, tylko pod warunkiem, że nic nie powiem o tem anglikowi. Zgodziłem się na to z radością.

— Bo widzi pan — ciągnął dalej gospodarz hotelu — do Wiednia przyjeżdża bardzo dużo anglików po to, żeby zobaczyć Beethovena i zawrzeć z nim znajomość, a to go bardzo drażni. Przytem są to ludzie tak natrętni i do tego stopnia wyprowadzili Beethovena z cierpliwości, że ten zamyka drzwi przed wszystkimi cudzoziemcami. Jest dziwakiem, i to mu trzeba wybaczyć. Dla mie osobiście jest to zresztą bardzo wygodne, gdyż wskutek trudności, związanych z możliwością zobaczenia Beethovena, hotel mój zapełniony jest zawsze anglikami: zmuszeni są mieszkać u mnie znacznie dłużej, co nie miałoby wcale miejsca w warunkach dla nich sprzyjających. I jeżeli mnie pan zapewni, że nie zdradzi naszej tajemnicy, to wskażę drogę, którą może się pan dostać do Beethovena.

(Dok. nast.)

Z Filharmonji.

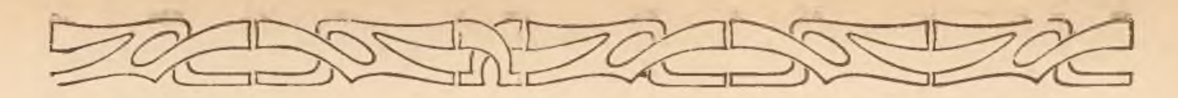
Koncert inauguracyjny. — Koncerty z udziałem Saint-Saënsa, Rosenthala i Rachmaninowa. — I-szy wielki abonamentowy koncert symfoniczny; solista Eugenjusz Ysaye.

= Pod dobrą wróżbą rozpoczął się tegoroczny sezon Warsz. Ork. Filh. pod dyr. Zdzisława Birnbauma—sala zapełniona po brzegi, pewien nastrój uroczysty, dużo oklasków i kwiatów, słowem, koncert cieszył się najzupełniejszem powodzeniem, świadcząc o sympatji, którą nasza instytucja artystyczna zdobyła wytrwałą, staranną pracą.

Poza polonezem A-dur Chopina, odegranym z zapałem na samym początku (hasło Warsz. Ork. Filharm.), program wypełniły wiekopomne dzieła Beethovena, któremu poświęcono koncert inauguracyjny. Usłyszeliśmy więc wspaniałą uwerturę „Leonorę“ (trzecią), piątą symfonję i potrójny koncert na fortepjan, skrzypce i wiolonczelę z tow. orkiestry (rzadko bardzo grywany), ujmujący szeroką, rozlewną melodyjnością i subtelnym wdziękiem (część ostatnia). Artystyczna trójka (pp: Jaczynowska, Andrzejowski i Kochański) dołożyła wszelkich starań, żeby przedstawić dzieło w świetle jaknajlepszem, a nad całością czuwała pałeczka dyrektora Birnbauma, prowadzącego doskonale orkiestrę.

= W osobie Kamila Saint-Saënsa witaliśmy d. 17/X jednego z najznakomitszych przedstawicieli współczesnej muzyki francuskiej, którego talent niepospolity ogarnia z wybitnem powodzeniem najrozmaitsze dziedziny sztuki, a przedewszystkiem dziedzinę twórczą, w której pozostaje zawsze sobą, nie strojąc swej lutni na modny ton, ceniąc ponad wszystko indywidualną niezależność, obojętny na krytyki i pochwały.

„Jestem nieczuły na wszelkie krytyki czy pochwały nie ze względu na wygórowane pojęcie o swojej wartości, co byłoby conajmniej niemądre, lecz



dlatego, że podobnie jak drzewo, dające owoce, tworzę, by zadośćuczynić wrodzonym popędom mojej natury, nie troszcząc się o sądy, dotyczące mojej działalności.“

Słowa te, wyrzeczone w liście do Lewina, korespondenta berlińskiego dziennika, określają dosadnie charakter artysty, stawiając go ponad małostkowe pożądania chwalebnych hymnów i kadzideł, tak słodkich i niezbędnych dla wielu. Dość ironicznie również wyraża się wielki muzyk francuski o sławie i powodzeniu. W jednym z wierszy Saint-Saënsa (Rimes familières) znajdujemy ustęp następujący:

„Poznasz spojrzenie kłamliwe, fałszywe uściski, pozory przyjaźni, maskujące zazdrość...“

Więc w ciszy i spokoju pracuje dla sztuki. Wykształcony na wzorach klasycznych, posiadając doskonałą technikę kompozytorską, wyrobił sobie Saint-Saëns swój styl oryginalny, polegający na pewnych pierwiastkach klasycznych, ożywionych duchem muzyki francuskiej i wzbogaconych współczesnymi środkami ekspresji muzycznej. Stąd jasność i prostota, stąd wdzięk, lekkość nawet, obok kunsztownej struktury, stąd różnorodność nastroju, często pełnego powagi i skupienia, niby echo dźwięków dawno przebrzmiałych.

Chociaż, jak już wspomniałem, Saint-Saëns posiada nadzwyczaj wykształconą technikę kompozytorską, nie nadużywa jej nigdy, nie tworzy bardzo mądrych, lecz brzydko brzmiących łamigłówek polifonicznych, starając się przedewszystkiem dać myśl piękną, obleczoną w kunsztowną, lecz jasną formę, wolną od poziomych efektów. Poza klasykami wywarli również wpływ na twórczość mistrza francuskiego Mendelssohn, Berlioz i Liszt. Nie były to jednak wpływy, zacierające oryginalność, raczej pewne punkty styczne w dążeniach i ideałach artystycznych, traktowanych w sposób odmienny, zależny od charakteru, usposobienia i otaczających warunków.

Wiele jeszcze możnaby było dorzucić szczegółów, charakteryzujących Saint-Saënsa jako artystę i człowieka, nie wyczerpując ostatecznie przedmiotu, poprzestać jednak musimy na tych słowach pobieżnych, przechodząc do zdania sprawy z koncertu.

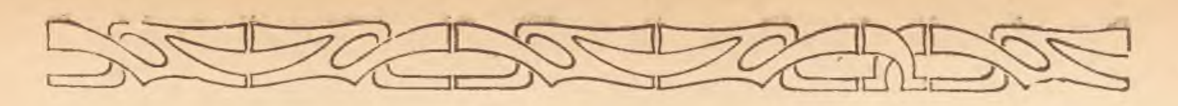
Wieczór ten, na którym Saint-Saëns wystąpił w charakterze kompozytora, dyrygenta i pjanisty, był szeregiem ciągłych owacji dla sędziwego muzyka. Program składał się niemal wyłącznie z kompozycji Saint-Saënsa; wykonano więc: uwerturę do opery „Barbarzyńcy“ (pod dyrekcją Zdzisława Birnbauma, który doskonale prowadził również akompanjamenty orkiestrowe do utworów fortepjanowych), dwa obrazy symfoniczne, oraz symfonję (drugą) pod osobistą dyrekcją autora, wreszcie fantazję na fortepjan z towarzyszeniem orkiestry i utwory Chopina (etiuda i impromptu) w interpretacji koncertanta.

Nie będziemy zagłębiali się w szczegóły wykonania, do którego, ze względu na wiek znakomitego muzyka, odrębną należy stosować skalę wymagań, powiedzmy tylko, że wszystkie produkcje spotkały się z entuzjastycznem przyjęciem.

W podziękowaniu za oznaki uznania znakomity kompozytor zadyrygował nad program swym słynnym „Tańcem szkieletów“.

Orkiestra grała przepysznie, wytężając całą swą umiejętność, by godnie zaprezentować naszą instytucję artystyczną przed sławnym muzykiem, co się jej też w zupełności udało.

= Maurycy Rosenthal, pjanista, którego wirtuozostwo, do ostatecznych chyba doprowadzone granic, wzbudza wszędzie podziw niesłychany, grał na koncercie w dniu 24/X. Zapewne, w interpretacji Rosenthala wysuwa się na plan pierwszy techniczna strona wykonania, jednak niesłusznieby było odmówić słynnemu wirtuozowi zalet natury artystycznej i zgodzić się na dość rozpowszechnioną zresztą opinję, według której gra Rosenthala uchodzi za pozbawioną wszelkich niemal pierwiastków duchowych. Możnaby bez wątpienia kwestjonować traktowanie Chopina (koncert, mazurek, walc), którego subtelny na-



strój z trudnością daje się uchwycić, jednak muzyka naszego pieśniarza tak wielką przedstawia sposobność do najróżnorodniejszych indywidualnych pomysłów, że trudno potępiać bezwzględnie wykonawcę, jeśli dąży do pewnej oryginalności, nie stosując się do utartych kanonów.

Koncert E-moll w interpretacji Rosenthala nie zadowolił nas w zupełności, brak było żywych barw,—brak właściwego nastroju, natomiast w Fantazji Schuberta wirtuoz ustąpił miejsca muzykowi, który potrafił zainteresować słuchacza.

Humoreska koncertanta (walce Straussa), wykonana z nieporównaną maestrją techniczną, wzbudziła entuzjazm nadzwyczajny, jednak utwór ten niezbyt nadaje się do programu koncertu o charakterze poważnym.

= Pomimo, że Sergjusz Rachmaninow niedawno stosunkowo rozpoczął swoją działalność artystyczną, jednak potrafił już zyskać poważny rozgłos i uznanie, jako twórca, wyróżniający się zaszczytnie z pośród spółczesnych kompozytorów rosyjskich.

Obdarzony niepospolitym talentem, posiadając przytem wszechstronne wykształcenie fachowe, zdołał Rachmaninow wznieść się na wyżyny prawdziwego artyzmu, tworząc dzieła, czarujące szlachetnym poetycznym nastrojem, w których myśl natchniona, niby echo geniuszu melodyjnego Czajkowskiego, łączy się harmonijnie z subtelną techniką kompozytorską, opartą na najnowszych zdobyczach sztuki spółczesnej, ożywionych indywidualnym wyrazem.

Jako pjanista, Rachmaninow różni się zasadniczo od typu wirtuozów estradowych, dążących przedewszystkiem do olśnienia audytorjum jakimś szczegółem technicznym, jakimś efektem poziomym, słowem, uważających za cel wzbudzenie podziwu dla swych bajecznych palców, nieraz z wielką krzywdą dla utworu, traktowanego przesadnie, wbrew intencjom autora. Od takiego wirtuozostwa Rachmaninow jest daleki — wzrusza, nie zadziwia, porywa czarem muzyki samej. W grze jego nie znajdujemy żadnych efektów, żadnej pozy czy przesady. Tak grać może tylko poeta-muzyk, a określenie to najtrafniej zdaje się charakteryzuje wielkiego artystę rosyjskiego.

Program zawierał nastrojowy poemat symfoniczny „Wyspa umarłych“, drugi koncert fortepjanowy z towarzyszeniem orkiestry, oraz drobniejsze utwory fortepjanowe.

= Wobec zajętej do ostatniego miejsce sali odbył się pierwszy w sezonie wielki koncert symfoniczny (abonamentowy) z udziałem skrzypka o sławie wszechświatowej, Eugenjusza Ysaeye'a.

Znakomity wirtuoz występował już w Warszawie wielokrotnie, zwalnia więc nas to od zagłębiania się w szczegóły jego gry uduchowionej, niezatarte pozostawiającej wrażenie. Grał koncert Viotti'ego i wspaniały koncert Bramhsa, do których towarzyszyła doskonale orkiestra pod artystycznym kierunkiem Zdzisława Birnbauma, nad program zaś utwory Vieuxtemps'a i Zarzyckiego.

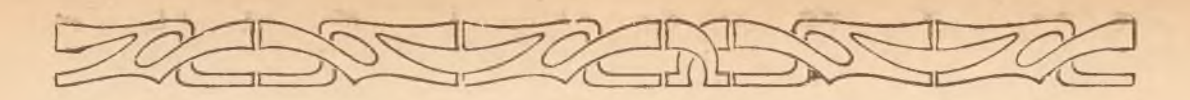
Część orkiestrową wypełniły warjacje symfoniczne („Istar“) Wincentego d'Indy, utwór zajmujący pod względem subtelnej techniki kompozytorskiej, oraz „Preludjum uroczyste“ Ryszarda Straussa, napisane na otwarcie „Konzerthausu“ w Wiedniu i wykonane tam niedawno po raz pierwszy.

Dzieło to wymaga olbrzymiego zespołu orkiestrowego (organy, pięć fletów, cztery oboje, obój barytonowy, skonstruowany przez Heckel'a, stąd heckelphonem zwany, pięć klarnetów, osiem waltorni, cztery trąbki i t. d.), pozatem jednak nie wyróżnia się wybitniejszą treścią. Ktoś złośliwy mógłby powiedzieć, że nowy utwór Straussa odpowiada doskonale wszelkim wymaganiom, gdyby chodziło o wypróbowanie sali pod względem akustycznym.

Olbrzymią orkiestrą dyrygował nadzwyczaj umiejętnie Zdzisław Birnbaum.

Adam Zabłocki.





Muzyka na prowincji.

Częstochowa. W dn. 25 października w sali „Lutni“ odbył się koncert St. Barcewicza z udziałem p. H. Ostrzyńskiej i Jarczewskiego. Witano naszego mistrza entuzjastycznie i nader serdecznie. Znakomity skrzypek rozwinął przed słuchaczami całe bogactwo swego przepysznego tonu, oraz niebywałej śpiewności i indywidualnego frazowania, co wyjątkowo licznie zebrana i doborowa publiczność miała sposobność podziwiać w koncercie e-moll Mendelssohna, gdzie trudności techniczne mistrz pokonywał z bajeczną łatwością, imponując przytem nadzwyczajną czystością tonu, zwłaszcza w flażoletach, które się również uwydatniły w utworach Wilhelmie'go, Kreislera, Wieniawskiego i t. d. Akompanjowała bardzo muzykalnie p. Helena Ostrzyńska, która nadto odegrała solo scherzo cis-moll Chopina (część II-ga meno mosso zaprędko), oraz poloneza As-dur, wykazując temperament i wytrzymałość. Należy nadmienić, że fortepjan był twardy. W konkluzji wspomnę, że artystyczny akompanjament, zasobny w uczucie, miękkość tonu i dyskrecję, pobudza wirtuoza i dodaje mu natchnienia, a są to warunki niezbędne dla pjanisty, który akompanjuje artyście tej miary, co St. Barcewicz. Genjalnego skrzypka oklaskiwano i wywoływano, to też na bis odegrał mazurka i Legiendę Wieniawskiego. *L. Waw.*

Z żałobnej karty.

W Paryżu uległ śmiertelnemu wypadkowi podczas przejażdżki samochodem **Teodor Dubois**. Urodzony 23 sierpnia 1837 r., po ukończeniu w r. 1861 konserwatorjum paryskiego został organistą przy kościele św. Magdaleny, potem profesorem harmonji, następnie kompozycji, a w r. 1896 dyrektorem konserwatorjum paryskiego jako następca Thomasa. Jako kompozytor zajmuje Dubois jedno z miejsc zaszczytnych; zaznaczył się szczególniej na polu twórczości orkiestrowej i chóralnej, probując również szczęścia jako kompozytor operowy. W pierwszej linji wymienić należy jego oratorja: „Siedm słów Zbawiciela“, „Raj utracony“, scenę liryczną „Porwanie Prozerpiny“, opery komiczne „La guzla de l'émir“ i „Le pain bis“ albo „La Lilloise“, opery „Aben Hamet“, „Frithjof“, operę komiczną „Xavière“, balet „La Farandole“, kilka suit orkiestrowych, koncert fortepjanowy, uwertury, poemat symfon. „Notre Dame de la Mer“, motety, msze, pieśni, utwory fortepjanowe i t. d.

W kwiecie wieku zmarł ceniony śpiewak, **Feliks Senius.**

KRONIKA.

= **Łódź.** W pierwszych dniach listopada odbędzie się koncert pjanisty Artura Rubinsteina, który po tryumfach w Anglji, Niemczech i Galicji rozpoczyna od swego rodzinnego miasta tournée po Królestwie i Rosji.

— D. 25 października w teatrze opery wystawiono po raz pierwszy „Straszny dwór“ Moniuszki. P. Brochowiczównę, oraz pp.: Morawskiego, Ochrymowicza i Szyllera, wykonawców głównych partji solowych, przyjmowano owacyjnie. Całość wypadła nader dodatnio.

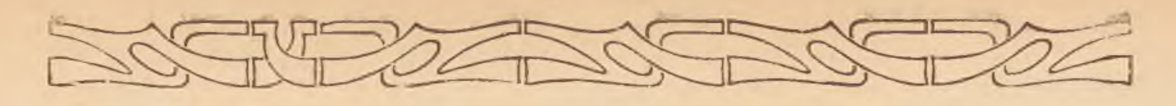
= **Zjazd muzyków i śpiewaków polskich.** Jak już donosiliśmy, we Lwowie odbędzie się w dniach: 8, 9 i 10 listopada zjazd muzyków i śpiewaków polskich. Dotychczas zgłosiły swój udział w zjeździe wszystkie poważniejsze Towarzystwa muzyczne i śpiewackie polskie w kraju, a także niektóre z Królestwa Polskiego i z Warszawy. Spodziewany jest przyjazd około 800 śpiewaków i delegatów Towarzystw.

= **Koncert Henryka Melcera w Berlinie.** — Uzupełniając notatkę o koncercie H. Melcera w Berlinie, który się odbył 4 października, przytaczamy niektóre opinje pism berlińskich.

„Berliner Tageblatt“ pisze: „Henryk Melcer odczuł tchnienie ducha Chopina. Nietylko umiał wniknąć w istotę rzeczy, ale posiada odpowiednie środki do wyrażenia jej“.

„Vossische Zeitung“: „Karnawał“ Schumanna był rzeczywiście karnawałem w impresjonistycznie, przytem starannie i subtelnie, prawdziwie po mistrzowsku opracowanem wykonaniu, z zuchwale silnem zakończeniem — marszem Davidsbündlerów. Jednem słowem — był to Schumann.“

= **Setna rocznica urodzin Verdiego** obchodzona jest w całych Włoszech z wielką uroczystością. Urządzono kolejno cały szereg festynów w Rzymie, Florencji, Medjolanie, Parmie, Weronie i t. d. Największy teatr włoski, medjolańska „La Scala“, poświęcił całą pierwszą część obecnego sezonu pamięci Verdiego. Uroczystości rozpoczęły się d. 1-go października wznowieniem opery Verdiego „Nabucco“, która ustaliła sławę młodziutkiego podówczas kompozytora. Wystawiona była ta opera po raz pierwszy 9 marca 1842 r. i grana do czasów obecnych 57 razy. Następnem przedstawieniem z uroczystego cyklu była



„Aida": na dalszy program składa się „Requiem" pod dyrekcją Toscaniniego, z chórem na 300 głosów. Zakończy cykl Verdiego wystawienie „Falstaffa", również pod dyrekcją Toscaniniego, który tą samą operą dyrygował w „La Scali" na premjerze w r. 1893. Ostatniem przedstawieniem cyklu będzie „Otello". Koroną uroczystości było odsłonięcie pomnika Verdiego w Medjolanie, dnia 10 października. Pomnik, wykonany przez rzeźbiarza Buttiego, wznosi się na Piazza de Bounarotti w Medjolanie, a składa się z wielkiego czworokątnego bloku marmuru, który ozdobiony jest jedną tylko alegoryczną płaskorzeźbą. Na cokole wznosi się posąg stojący Verdiego.

= **Wiedeń.** D. 19 października w obecności cesarza, dworu i przedstawicieli władz i świata politycznego otwarto tu nowy „Konzerthaus" i akademję muzyczną. Monumentalna budowa „Konzerthausu", jednego z największych w Europie, jest dziełem Fellnera. Akademja, zbudowana według najnowszych zasad hygjeny szkolnej i pedagogji, może pomieścić 1000 uczniów. Nowością jest zaprowadzenie taniej restauracji pod kontrolą zarządu, której ceny, bardzo umiarkowane, ułatwią ubogim akademikom pobyt w Wiedniu; pożądaną również nowością jest zbudowanie teatru szkolnego na 521 osób, ze sceną 10 metrów długą, a 20 metr. szeroką, dla uczniów szkoły dramatycznej i operowej. Scena da się przekształcać na podja koncertowe większe i mniejsze. Całość, utrzymana w kolorach: białym, czerwonym i złotym, wywiera bardzo dodatnie wrażenie. Tuż obok akademji wznosi się gmach koncertowy. Na pierwszem piętrze są trzy sale, oddzielone przez bogato urządzone *foyers*. Pierwsza z nich w kolorach biało-czerwono-złotym, ma 527 metr. kw. obwodu.

Podjum tej sali może mieścić orkiestrę, złożoną ze 120 ludzi, 800 śpiewaków i duży chór chłopców. Olbrzymie organy tworzą tylną ścianę podjum, mniejsze organy znajdują się na górze. Złocony sufit podtrzymują liczne słupy marmurowe.

Druga sala, utrzymana w tonie złoto żółtym, jest salą dla muzyki kameralnej i śpiewu solowego, trzecia mieści 800 osób i przeznaczona jest dla występów artystów operowych i produkcji mniejszych orkiestr. Restauracja, urządzona z przepychem, ma sale Lannera, Straussa, francuskie, holenderskie bary i winiarnie, obliczone na wielotysięczną publiczność.

= **Hellerau** (pod Dreznem). Odbył się tu koncert polskiego pjanisty i kompozytora, p. Józefa Tolkacza, znanego z wielokrotnych występów w Warszawie i Petersburgu. P. Tolkacz odegrał koncert Moszkowskiego, sonatę Szymanowskiego, oraz własne kompozycje: warjacje, menueta i preludjum.

= **„Parsifala"** zamierzają wystawić, oprócz scen już przedtem wymienionych, następujące teatry: Coventgarten w Londynie, na Champs Elysées w Paryżu i teatr nadworny w Karlsruhe.

= **Berlin.** Na koncercie „Harmonji" wystąpiła przed niedawnym czasem młoda pjanistka, p. Natalja Küsterówna z Warszawy, i doznała serdecznego przyjęcia za wykonanie utworów Chopina, Noskowskiego i in.

— W królewskiej operze dyrygował Saint-Saens własną operą „Samson i Dalila". Na żądanie kompozytora usunięto z opery wszystkie skróty.

— W tymże teatrze d. 15 października wystawiony był po raz 600 „Lohengrin". Pierwsze wykonanie tego dzieła w Berlinie miało miejsce 23 stycznia 1859 r.

= **Uroczystości muzyczne.** W okresie czasu od kwietnia do sierpnia za granicą, zwłaszcza w Niemczech, odbył się, jak to zresztą rok rocznie bywa, cały szereg festivalów muzycznych, o których pomówimy w streszczeniu.

D. 1—3 kwietnia urządzono festival muzyczny w Meiningen, na którym z kompozytorów współczesnych pierwsze miejsce wyznaczone było utworom M. Regera, wykonanym ze współudziałem autora.

D. 3—4 maja obchodzono w Köthen XIX-ty z kolei festival muzyczny, którym dyrygował Mikorey (z Dessau). Oprócz IX-tej symfonji Beethovena, wykonaną była również IX-ta symfonja Mahlera.

W maju odbyła się w Norymberdze 4-ta uroczystość muzyczna. Głównym numerem programu było oratorjum Händla „Jozue". Do powodzenia festivalu przyczynił się znacznie współudział naszej rodaczki, p. Wandy Landowskiej.

48-my festival muzyczny Wszechniemieckiego związku muzycznego odbył się w czerwcu, w Jenie.

Od 8—10 czerwca trwała w Kolonji 89-ta Dolno-reńska uroczystość muzyczna. Z utworów, wykonanych na tej uroczystości, wymienić należy IX-tą symf. Beethovena, „Pieśń przeznaczenia" Brahmsa, VIII-mą symfonję Mahlera i końcową scenę ze „Zmierzchu Bogów" Wagnera.

D. 12—14 lipca szwabsko-bawarski związek śpiewacki urządził festival muzyczny w Augsburgu. Największe zaciekawienie wywołał współudział licznego składu aparatu chóralnego, w którym samych augsburskich chórzystów można było naliczyć z parę set. Główną atrakcją programu było oratorjum Zöllnera „Bonifacy".

= **Nieprzyjemna historja** spotkała w ostatnich czasach redakcję amerykańskiego czasopisma muzycznego „Musical Curier". Jeden z fabrykantów fortepjanów wniósł do sądu skargę na wydawców wspomnianego czasopisma za to, że ci wymuszali od niego 15 tysięcy dolarów, grożąc w przeciwnym razie represją za pośrednictwem druku. Wydawca zeznał na sądzie, że podobne „żądania" z jego strony ponawiały się prawie codziennie. Sąd skazał pomysłowego wydawcę na 2 lata więzienia i na zapłacenie 2000 dolarów kary. Wydawca, Blumenberg, przeniósł się z Ameryki do Paryża i tam nagle umarł. Karę ma odcierpieć jego towarzysz, współwydawca czasopisma „Musical Curier", Heppert.

* * *

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Nowo-Senatorska 8 m. 15.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Birnbaum Estella art. śpiewaczka; lekcje śpiewu. Żórawia 4 m. 1.
Brusendorfowa Lucyna (artystka śpiewaczka estradowa), Krucza 8.
Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Doliwa Dobrowolska Stanisława, prof. Smolna 16.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kozłowska Marja, art. opery. Erywańska 4 m. 6.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, tel. 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedm. 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.
Trombiniowa Emilja, Natolińska 9 m. 10, telefon 254-43.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Abramowiczowa Marja, Krucza 7.
Bochińska Romana, akompanj. do śpiewu i lekcje gry fortepjanowej, (ucz. prof. Michałowskiego) Wilcza 62.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Familjer Janina, Elektoralna 51 m. 5.
Frieman Witold, Wspólna 73, m. 8.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Heintze Konstanty, prof., Włodzim. 6, m. 8.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 8.
Kruziński Wincenty, Nowo-Senatorska 8 m. 15.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Zielna 31.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 42 m. 3. telefon 17-16.
Nowacka Leokadja, Szczygla 3/5.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7. telefon 133-40.
Pieńkowska Janina uczennica Sgambattiego Marszałkowska 71.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Procner Marja, Złota 33 m. 21.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), Zielna 7 m. 3.
Sterling Helena, Krucza 12. Tel. 288-90.
Stempińska Stanisława, Marszałkowska 74. przyjmuje od 3 — 4.
Szczawiński Stanisław, Graniczna 15.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Szwarc Natalja, Chłodna 6.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Trombiniówna Małg., ucz. Rzymskiej akademji muz. klasy prof. Sgambatiego, Natolińska 9 m. 10, telefon 254-43.
Twardy Bronisława ucz. prof. Jaczynowskiej Nowo Senatorska 8 m. 8.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Urstein Paulina, Chłodna 26 m. 7.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Piękna 29, tel. 201-81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, prof. Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wielhorski Al., Mazowiecka 1. Tel. 33-90.
Wiśnicka-Wolska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wspólna 11 od 4—5.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Chodak Bronisław, prof. Marszałkowska 58. Telefon 280-98.
Dłutowski Wojciech, Chmielna 7 m. 3.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23.

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni", Chmielna 8.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria".
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^{1}/_{2}$—$3^{1}/_{2}$.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna żeńska, prof Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.

Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.

Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Halpern F., Mikołajewska 20.

Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni", Piotrkowska 108.

Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Krótka 9.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mańkowski Stanisław, prof. na kursach muz. A. Brandta (fortepian, przedmioty teoretyczne, zespoły chóralne i instrumentalne). Bankowa 1.

Żyrardów.

Procner Marja; lekcje gry fortepjanowej, teorja i harmonja.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.

Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Białystok.

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.

Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.

Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

Bursa St., prof. śpiewu solowego (koncesjonowana szkoła śpiewu), Kremerowska 10.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Kalecza 20.

Lwowskie liceum muz., ul. Sienkiewicza 3, właścicielka Marja Wełeszczakowa.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji operowych. Ossolińskich II.

Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.

Białecka Antonina, Kalecza 6.

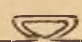
Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.

„PRZEGLĄD MUZYCZNY" wychodzi 1 i 15 każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**

